cena 60 gr.

budowa 2

asopismo literacko-artystyczne

marzec 1936

enjusz Ajnenkiel

50-LECIE ŚMIERCI PROLETARJATCZYKÓW

Ty, coś poległ dla idei,
Chwała Ci!
Boś padł u progu Twej nadziei,
Nie czekając swej kolei
Jasnych dni!
U Twych prochów, u mogiły
Będą wieki szukać siły
I naznaczą Twoje kości
Wielką drogę ku przyszłości
Śladem krwi!
(M. Konopnicka)

Dokonane po roku 1863 uwłaszczenie chło-
v polepszyło ich położenie społeczne, zlekka
vet podniósł się dobrobyt mas chłopskich.
ca najemna zapanowała na wsi, ona też
iągnęła chłopów do miast, w których roz-
ał się przemysł. Rozrost przemysłu stwo-
ł nową klasę społeczną — proletarjat miej-
żyjący jedynie z pracy rąk, niepewny ju-
a skupiony w wielkich ośrodkach przemy-
vych. Dzięki samowoli kapitału, braku praw
ronnych i niskiemu poziomowi umysłowe-
nowej warstwy społecznej — wyzysk sto-
any do robotników święcił swe triumfy.
znieją kasy fabrykantów, oni też wzrastają
iłę i znaczenie. Fakt ten, jak i upadek po-
ania, powołuje nową myśl polityczną sfor-
owaną w t. zw. „pracy organicznej", któ-
najduje zdolnych propagatorów i wykonaw-
. Nowy ten program doskonale charaktery-
ówczesny wierszyk:

Kiedy facetów sprytnych garść nieliczna
Krwawym groszem ludu się wzbogaca,
To jest praca organiczna —
— Tak jest, panie, organiczna to praca.

an szybkiego rozrostu został czasowo za-
owany przez kryzys w przemyśle tkackim
oku 1876, pozbawiając około 100.000 ludzi
y i chleba. Na okres tej nędzy przypadają pierwsze próby pracy socjalistycznej. Od roku 1877 zawiązywane są koła robotnicze przez przybywającą z uniwersytetów rosyjskich młodzież polską. Początkowo ruch socjalistyczny opiera się na wzorach „czerwonych" z przed Powstania Styczniowego oraz na wzorach rosyjskiego „chożdenja w narod" i „buntorstwa" — od osiadania wśród robotników i chłopów w celach propagandy. Lecz grunt do przyszłej pracy został przygotowany.

Zapoczątkowany ruch robotniczy ulegał stałemu prześladowaniu i aresztу trzebiły pionierów tego ruchu w latach 1878, 1879, 1880 i 1881. W tym ostatnim roku powrócił znów do Warszawy ktoś, kto temu nieskoordynowanemu działaniu nadał formę organizacyjną. W roku 1881 przyjechał do Warszawy Ludwik Waryński, twórca pierwszej partji socjalistycznej. Waryński i Puchiewicz opracowali program nowej organizacji, ogłoszony drukiem w końcu roku 1882 jako odezwa Komitetu Robotniczego „Socjalno-Rewolucyjnej Partji „Proletarjat". Świadomość zasad i wyraźny cel znajdujemy w treści tej odezwy (Z Pola Walki, Londyn, 1904):

„W ogólnym rozwoju europejskich społeczeństw kraj nasz wyjątku nie stanowi: przeszły i teraźniejszy jego ustrój, na wyzyskiwaniu i ucisku oparty, nic prócz nędzy i upodlenia robotnikowi naszemu nie daje. Społeczeństwo nasze nosi dziś na sobie wszystkie cechy ustroju burżuazyjno-kapitalistycznego, chociaż brak swobód politycznych nadaje mu wynędzniały i chorobliwy wygląd. Nie zmienia to wszakże istoty rzeczy. Posiadamy uprzywilejowanych wyzyskiwaczy cudzej pracy, naukę i prasę zaprzedaną ich interesom, dotkliwą nędzę klasy pracującej, prostytucję, poniżającą zależność kobiet itd. A nadto wszystko — ani w masach uciemiężonych, ani w garstce wyzyskiwanych nie rozwinęło się nawet poczucie godności osobistej; gdy jedni, przyzwyczaiwszy się do jarzma pokory przed silniejszym, cierpliwie znoszą upokorzenia, drudzy, pnąc się coraz wyżej, z pogardą patrzą na wszystko, co niżej od nich zostaje, łasząc się jednak silniejszym, łasząc się rządom i despo-

tom. Złoto i uciecha zmysłowa — oto jedyny dzisiaj cel życia naszych klas posiadających: nędza, ucisk i ciemnota — oto treść życia robotnika polskiego".

Redaktorzy odezwy dobrze rozumieją, że przeciwstawić się należy formie polityki, prowadzonej przez dotychczasowe czynniki, kierujące myślą polityczną kraju. Dlatego mówią dalej w odezwie:

„Zważywszy, że interesy wyzyskiwanych nie dadzą się pogodzić z interesami wyzyskiwaczy i żadną miarą nie mogą iść po jednej drodze w imię fikcyjnej jedności narodowej, zważywszy natomiast, że interes tak robotników miejskich, jak i ludu pracującego na wsi jest wspólny: proletarjat polski całkowicie oddziela się od klas uprzywilejowanych i występuje z nimi do walki, jako samodzielna klasa, odrębna zupełnie w swych ekonomicznych, politycznych i moralnych dążeniach.

Zważywszy następnie, że los robotnika polskiego zależny jest od położenia robotników w innych krajach, gdyż gnębieni nędzą robotnicy, wychodząc ze swego kraju do innych, przez konkurencję obniżają wszędzie płacę; zważywszy, że walki klas pracujących jednego społeczeństwa znajdują odgłos w innych, zważywszy, że zwycięstwo jednych polepsza los wszystkich, a każda pojedyńcza przegrana niekorzystnie dla ogółu proletarjatu wypada. Zważywszy to wszystko, proletarjat polski, jako klasa wyzyskiwana, na gruncie walki z wyzyskiwaczami, solidaryzuje się z wszystkimi wyzyskiwanymi bez względu na ich narodowość".

Jasno, twardo i wyraźnie. Do osiągnięcia celu — zmiany ustroju — twórcy organizacji znali tylko jedną drogę: rewolucję społeczną, której wybuch przewidywali w bardzo krótkim czasie. Jeden z uczestników ruchu w swych wspomnieniach powiada (Przedświt Nr. Nr. 1, 2 i 3 z marca 1896 r.): „któż z nas wówczas pozwoliłby sobie wątpić, że za trzy lub najdalej cztery lata nie nastąpi gwałtowna rewolucja społeczna, która zmiecie z oblicza ziemi stary porządek rzeczy i na ruinach jego zaprowadzi nowy ustrój równości, wolności i braterstwa". Wierzył w to głęboko Waryński, bo sprawa rewolucji była jego żywiołem, potrzebą jego ducha i myśli — na jej ołtarzu przecież złożył wszystko, dowiódł tego całem swem życiem. I nietylko on. Tak wierzył Stanisław Kunicki, Ludwik Janowicz, Tadeusz Rechniewski, Feliks Kon i inni inteligenci, a wiarą tą natchnęli robotników, oddających swe życie dla sprawy: Pietrusińskiego Jana, Ossowskiego Michała, Kowalewskiego Władysława*) i setki innych.

Lecz wszyscy oni to nietylko bojownicy Nowego Jutra, to męczennicy, przygotowujący się ze spokojem i uśmiechem na śmierć dla umiłowanej przez nich sprawy. Kunicki śmierć lekceważył. „Co najwyżej nas powieszą" — powiadał towarzyszom. On też żądał od towarzyszy, aby nowowstępujący członek partji „przyrzekał uroczyście, że się nie ożeni, bo rewolucjonista nie powinien mieć żadnych obowiązków oprócz sprawy". Nie lękał się grozy śmierci i Waryński. Gdy aresztowania przetrzebiły szeregi, mówił towarzyszom: „teraz dopiero jesteśmy wystawieni na ogniową próbę, teraz trzeba działać, nie dajmy się". A w pieśni przez niego stworzonej, lekko traktuje śmierć, która przyjść może (Mazur kajdaniarski):

Gdy którego stryczek zdusi i to bagatela,
Bo człek każdy umrzeć musi, gwałt rodzi [mściciela

Wróg, choć ma „kajdan dużo, ma też dużo turem", nie złamie idei, nie złamie ludzi, a kajdany dźwięcząc, wynucą melodję, która rozkruszy mur niewoli, bo

... po kraju dźwięk przeleci,
jako marsz parady.
W takt mazurka pójdzie raźno
Lud na barykady.

Zdeterminowanie członków „Proletarjatu" przebija się też w pieśni „Warszawianka", której odbitki były przyczyną aresztowania Waryńskiego:

Dziś, gdy roboczy lud ginie z głodu,
Hańba w rozkoszy tonąć jak w błocie,
I hańba temu, kto z nas za młodu
Lęka się stanąć, choć na szafocie.
Nikt za ideę nie ginie marnie...

Jakby w myśl tych ostatnich słów mówi Kunicki przed sądem wojennym: „Sądzić nas możecie, możecie i osądzić, my umrzemy z poczuciem spełnionego obowiązku". Z tą wiarą ludzie stojący w szeregach partji prowadzili swą pracę wśród robotników. Dzięki nim w tak krótkim okresie istnienia Wielkiego Proletarjatu, w ciągu lat czterech, dokonano olbrzymiej pracy. Organizowano sieć partyjną w szeregu miast i miasteczek. Tworzono „Kasy Oporu" — jakby odpowiedniki obecnych związków zawodowych. Przeprowadzono szereg akcyj strajkowych w Warszawie, Żyrardowie, Łodzi; przeprowadzono ze skutkiem znaną akcję przeciw zarządzeniom policmajstra Warszawy, Butulina, chcącego poddać kobiety, zatrudnione w przemyśle i handlu, kontroli sanitarno-obyczajowej. Zorganizowano wystąpienie bezrobotnych w Warszawie. Wydano pięć numerów pisma nielegalnego „Proletarjat", szereg odezw do robotników i jedną do chłopów. Nie zapomniano i o tych wolnych najmitach, pisząc w odezwie z czerwca 1883 roku:

„My, socjaliści, w imię Waszych potrzeb i interesów walkę podjęliśmy i gotujemy zgubę i zagładę wszystkiemu, co ciemięży pracujący lud. Jak robotnikom miast — fabryki, tak Wam, włościanie, Ziemię, a wszystkim wolność da przyszła rewolucja. By jednak panowie nie wyzyskali jej na swą korzyść, Wy całą masą powinniście w niej wziąć udział i sami baczyć, by Was nie skrzywdzono. Wiecie ilu Was jest; jeśli wszyscy pójdziecie, to któż ośmieli się dyktować Wam prawa?... Ziemia należeć winna do tych, którzy ją orzą, fabryki do tych, którzy w nich pracują. Do walki więc stawajcie, a pewne będzie nasze wspólne nad wrogami zwycięstwo".

---

*) Kowalewski Władysław, ślusarz, syn mieszczanina, członek „Proletarjatu" został aresztowany po zamachu na prowokatora Pinskiego. Skazany na śmierć; wyrok wykonano dn. 4. IX. 1886 r. o godz. 4 rano. Była to ostatnia, samotna, szubienica w procesie wytaczanym członkom partji „Proletarjat".

Równolegle z dążeniem do rozwoju ruchu masowego „Proletarjat“ prowadził politykę teroru. Dokonano szeregu zamachów na szpicli i prowokatorów w Warszawie, w Zgierzu i w Łodzi; przygotowywano zamachy na składy fabryczne oraz wystąpienia przeciw fabrykantom i majstrom, których stosunek do robotników był zły i ordynarny.

Tak wielostronna praca przerażała burżuazyjne społeczeństwo polskie, widzące w ruchu socjalistycznym, wyolbrzymiony przez władze, nihilizm rosyjski. Lęk przed rewolucją i szeroka działalność „Proletarjatu“ spowodowały władze rosyjskie do ostrych wystąpień. Szpicle i prowokatorzy przygotowywali grunt. Aresztowania powtarzały się raz po raz. Za kratami więzień, w Cytadeli znaleźli się przywódcy i szereg członków organizacji. Dnia 28 grudnia 1885 roku odbyła się rozprawa przeciw 29 członkom Partji przed sądem wojennym w Warszawie. Mocą wyroku skazano na śmierć: Stanisława Kunickiego, studenta, Jana Pietrusińskiego, robotnika tkackiego ze Zgierza, Michała Ossowskiego, szewca z Warszawy, Piotra Bardowskiego, rosjanina, sędziego z Warszawy, oraz Szmausa Józefa i oficera Lurje. Tym ostatnim wyrok zmieniono na katorgę. Inni uczestnicy procesu skazani zostali na długoletnie katorgi i zesłania w głąb Syberji.

Czterdzieści dni czekali skazani na zatwierdzenie wyroku. Wyrok zatwierdzono. W dniu 28 stycznia 1886 roku na stokach Cytadeli zawiśli Bardowski, Kunicki, Pietrusiński, Ossowski. Wszyscy czterej skazańcy wyprowadzeni na podwórzec X pawilonu krzyknęli: „Niech żyje rewolucja socjalna!“

Więźniów wieszano kolejno. Bardowski, gdy mu stryczek zakładano, krzyknął: „Niech żyje wolność!“, Kunicki zawołał: „Niech żyje proletarjat!“, Pietrusiński zwymyślał żandarmów, Ossowski w ciszy oddał szyję pod stryczek.

Lekarz po 15 minutach stwierdził śmierć skazańców.

Reszta osądzonych więźniów przesłała pozostałym na wolności towarzyszom słowa zachęty do walki w liście, którego początek tu cytujemy:

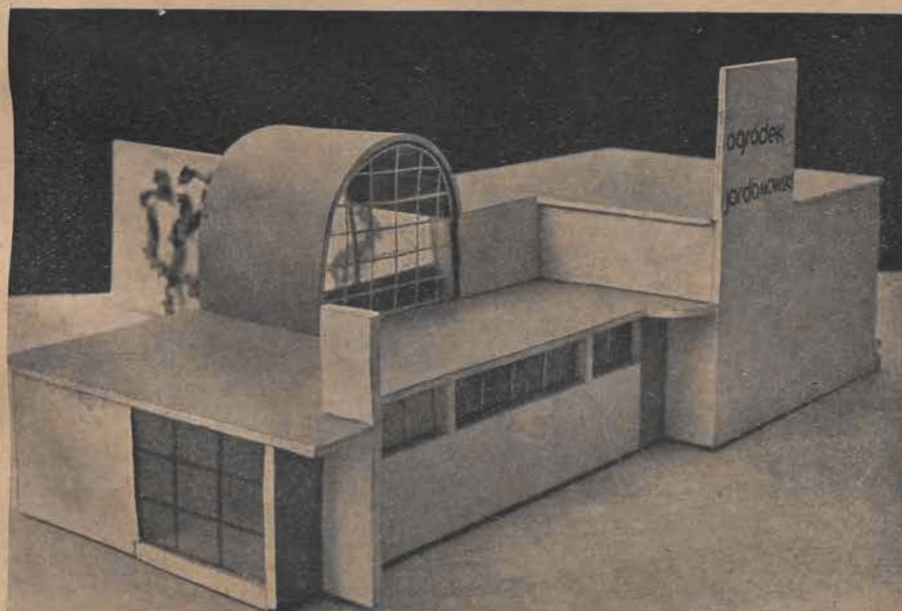
„Kochani!

28 stycznia o godzinie 8 rano, na stokach Cytadeli, pod oknami naszego więzienia stracono czterech naszych towarzyszy. Stanisław Kunicki, Piotr Bardowski, Jan Pietrusiński i Michał Ossowski z rozkazu Hurki powieszeni zostali. Ciała ich pogrzebano nad Wisłą, w miejscu, które Cytadeli całej za śmietnik służy.

Umarli oni mężnie i, jak prawdziwi obrońcy praw ludu, ginęli z jego hasłami na ustach, z okrzykiem na cześć jego. Hardo nieśli swe głowy, a widok szubienicy, widok trumien i grobów, do których za chwilę rzucić miano zimne trupy, powitali okrzykiem: „Niech żyje proletarjat, niech żyje wolność!“ I z tym okrzykiem każdy z nich kładł swą głowę pod stryczek i umierał.

Umierali oni — by żyła sprawa proletarjatu.

Cześć ich pamięci, sława ich imionom, a katom przekleństwo i zemsta nieubłagana!“



K. Kobro
PROJEKT PRZEDSZKOLA

Jan Brzękowski

GŁÓD

słowik
zamarł i zmilkł
po granatowych drogach
drapieżny idę wilk

głód
głód chleba i słońca za pazuchą drga
pod sercem rośnie w gruby kożuch

w snach
dojrzałych jak zboże
i mlecznych jak pierś

kobiety
bochnami kroczyły przez wieś.

KOLORY

nocą
zgrzaną pośpiechem w tumulcie snów rzęsistym
bez słowa zaciskasz nienawistne palce.

ścigają mnie barwy roztarte w sitach horyzontu
cynowe deszcze spadają z nieba wzniesionego z rtęci
a zieleń soczysta przechodzi we mnie — pęcznieje jak pęd.

jak Mojżesz z ziemi egipskiej armjami mądrych wężów wśród wód wzniesionych morza
z brodą na wiatr rozwianą wymachując laską
nóg ciężkich chrzęstem przemierzam żółć chromową piasku
i kroczę w czerwieni barwami smagany groźny jak pożar.

bije mnie ciemność i skrzydeł trzepotem uderza po skroni
i lęk ogarnia nieznany i słodki
gdy
walcząc z aniołem w nadchodzącym brzasku
ja — Jakób rozciągnięty na kamieniu nocy
zmartwiałym językiem wołam o pomoc i
krzyczę — gdy z nad lasu — w drodze do Damaszku —

jak Pan
na niebie zgrzanem od grzmotów dalekich i woni
wstajesz potężny w gromach i blasku
i
razisz błyskawicą chromu i potasu.

Rafał Len

CZERWONE I SZARE

Jedną z najważniejszych zalet „Soli ziemi" Wittlina jest bezwątpienia szczęśliwe wyminięcie niebezpiecznej mętności i banalności, jakie wywołać mogła nader łatwo, fatalnie ciążąca dziś nad sporą częścią polskiej literatury mieszczańskiej — koncepcja „szarego człowieka". Mimo obfitego przeciągnięcia obrazu szarą barwą, określona indywidualność i oryginalność autora przyczyniły się do wysunięcia na pierwszy plan innych jaskrawych, wyraźnych barw. Już na przestrzeni opisowej pierwszych tygodni wojennych dał Wittlin wyraz swym zdeklaro-

wanie pacyfistycznym i antymilitarystycznym poglądom. Biurokratyczna ohyda olbrzymiej maszyny zabijania, szkoła potężnej bezmyślności, deprawowania charakterów i poniżania godności człowieka — słowem charakterystyczne cechy militaryzmu, tak wyraźnie występujące na zgniłem i śmiesznem ciele austro-węgierskiej armji, przetopione w artystyczne opracowanie i do dna obmyślone obrazy — sugerują czytelnikowi szlachetny i gorący protest szczerego pacyfisty. A przecież, jakże łatwo — na owym „szarym człowieku" — Piotrze Niewiadomskim — mógł się autor potknąć i utknąć w „niewiadomszczyźnie"? Bo przecież nic prostszego, jak, trzymając się owego fałszywego wyobrażenia o reagowaniu na zjawiska społeczne i wszelkiego zresztą rodzaju zjawiska — „szarego człowieka" — przejść chyłkiem, nie widząc, czy nie mogąc zobaczyć wielu rzeczy. Czyż obok takiego biernego, niezaradnego, szczerze mówiąc głupiego „szarego człowieka" — nie mogą prześlizgnąć się bezszelestnie najbardziej rażące dysonanse społeczne, psychiczne, moralne — wszelkiego rodzaju? Jakże łatwo, drepcząc tą oto, niby „prawdziwą drogą" — nie dojrzeć najbardziej istotnych, ważkich spraw.

Koncepcja „szarego człowieka" to wprawdzie jeszcze nie faszystowskie „zglajchszaltowanie" ludzi z bydłem czy mięsem armatniem, ale już usłużny gest strojącej się w liberalny pseudohumanitaryzm tchórzliwości wobec najbardziej drażliwych zagadnień, gdzie szczerą penetrację zastępuje zrzeczenie się wszelkiej aktywności wobec rzeczywistości, wstydliwie przesłonięte jakąś wyimaginowaną przeciętnością, „szarością", która „przecież" musi pozostać bezmyślna, bierna i bezradna.

Spoza takiej zasłony, chwyta się typy czy zjawiska nie w ich właściwej, socjologicznej i psychologicznej dyferencjacji, ale hojnie zamazując pseudocodzienną szarzyzną — odrywa od życiowej prawdy, przykrawając na użytek własnej fantazji. Społecznie rzecz biorąc, zbliża się w ten sposób do idealistyczno-faszystowskich pojęć wybranej elity i szarego tłumu żyjącego dla posłuchu i spełniania rozkazów. Poza tem jest to jeszcze jedna próba — nawskroś kłamliwego, fałszywego mitu czy koncepcji — służących udatnie i pożytecznie miłościwemu panowaniu klas posiadających. Pełną słuszność przyznać należy E. Schürerowi („Lewar" Nr. 14), zatroskanemu o przyszłość Piotra Niewiadomskiego, który z łagodnego, szarego poczciwiny, nieumiejącego odróżnić lewej i prawej strony, szybko przedzierzgnąć się może w zwykłą „ofermę". A wtedy zwrot sympatji — pewny. Właściwą reakcję na poniewieranie godności ludzkiej t. j. poczucie solidarności, gniew, oburzenie, czy nienawiść — zastąpi najwyżej: litość łącząca się z niesmakiem.

Z drugiej strony trudno sobie wyobrazić, aby dalsze dzieje Piotra Niewiadomskiego nie nauczyły go rozróżniać prawej i lewej strony, czy nie zmusiły go do zastanowienia się nad otaczającą go rzeczywistością. Mogłyby to być myśli złe, wyuczone, zasłaniające krzywdę własną i tysiąca Piotrów wszczepionym jak trucizna bogo-ojczyźnianym frazesem. Mógłby ów Niewiadomski, co jest chyba najprawdopodobniejsze — krytykując, czy widząc śmieszność i głupotę poszczególnych zjawisk, nie kończyć jednak swych myśli właściwemi wnioskami. W pierwszym wypadku, podążający za swoim bohaterem autor, przeczyćby zaczął wymawianym, pacyfistycznym poglądom. Chcąc zachować artystyczną równowagę utworu, musiałby się przyznawać do tych samych, co jego bohater, poglądów. Inaczej byłoby w drugim wypadku. A co najważniejsze, musiałby już teraz stanowczo zerwać z fikcją „szarego człowieka".

Bo „szary człowiek" — to nietylko fałsz społeczny, ale już najbardziej rażąca nieprawda życiowa. „Szary człowiek" — odznacza się w życiu żywotnością, która każe mu patrzeć, widzieć, oglądać, obserwować i myśleć. Zmieniać go w papierowe popychadło, to rezygnacja z najistotniejszych elementów utworu artystycznego: prawdy i żywości. Likwidacja „szarego człowieka" — to nietylko społeczne i artystyczne wzniesienie się, ale również moralne. Jest to bowiem okazanie zaufania i wiary w wartość człowieka, tych najbardziej immanentnych cech socjalizmu i humanitaryzmu socjalistycznego, i... oczywiście, szczerego, prawdziwego pacyfizmu.

S. Wegner

PEJZAŻ NADMORSKI



Józef Czechowicz

LIRYKA

ustawiono ich z młotami po jarach
dionizosów poręb

karczma w topól konarach
okien wodą gore

już płomienie tną ciemności wstęgę
postój nocny wojska na pożaru tle
przy doboszach szczenię biega bure maleńkie
o mój rozmarynie rozwijaj się
o mój rozmarynie rozwijaj się
pod księżycem twardym
na tej ziemi czarnej
źle och jak źle

czy wiecie wy z jarów bronzowi
i wy w blasku pożogi wojacy
razem chyba młot upadnie jutrzenka
w głos cierpliwy sitowia

tam utopiona panienka
zaświadczy
smutna to powieść

O ŚWIERSZCZACH

paście się paście w chrzęście połonin
włóczęgi świerszcze śpiewacze
chmura za chmurą góra za górą
za górą goni
zwiastuje rzeczy podwójny urok
tak nie inaczej

deszcz w seledynach drobno zacina
po niedalekim stoku
szopa zwalona zgniłe ma krokwie
o słońce z malin oświeć ją okwieć
łuną dwoistych uroków

z tamtego deszczu jeszcze w potoku
pianą przepływa sam szum
a cieniów szprychy za drzewami
wieczór nierychły
wiozą tu po ziół zamszu

maleństwa świerszcze chwila upalna
upalna ale jak ciało
wieźcie ją w śpiewie po gniewnem niebie
pieśń kto wie może czasem uwalnia
jedyność a tej tak mało



A. Menkesowa
MARTWA NATURA

Artur Rzeczyca

DLACZEGO

Janowi Ostaszewskiemu

Mętnemi kołami rozlał się świat dookoła
W obwody mętnych kół wpleceni nie możemy czół wznieść
Dlatego
uderzamy pięścią w kapitalizm na brzegu pochyłej równi
Choć wiemy, że i bez nas się stoczy i nic go ocalić nie zdoła.

Walczymy.
Walczymy o powietrze czystsze i śmiglejsze kształty
o swobodę czół, przez które przejść ma każdego dzieła oś

Potem

zbiegą się dłonie na wszystkie wiatry otwarte
gdzie osie wbite w bezmiar
dłonie wszerz
tak
wiesz
ziemia rośnie.

Nad wodą.
Nad wodą, na dnie górskiego krajobrazu
na żółtym piasku na zielonej trawie
słońce kwitnie bronzowo
to
wśród nagich swobodnych ciał
piersi równym oddechem łagodnie wzniesionych
budulec, z którego wznosić będziemy
nowy świat
piękniejszy niż Grecja

Polskę Nową.

W śmiałe ciała słońcem wypełnione bujnie
weźmiemy ciężar mroku
mroku z poza granic ziemi
w który patrząc bez przerażenia jak w ziarno stokrotne

obok ścian domów przyszłości, rusztowań,
patrz, jak liny w ciemności w ciemność idące rozpina
człowiek samotny.

Tadeusz Sarnecki

OBLICZE EUFONOLOGJI W BADANIU EKSPERYMENTALNEM

Uwaga wstępna

Zdaję sobie sprawę z tego, że tytuł niniejszego artykułu nie zachęca do czytania. Większości inteligencji, a nawet polonistów i literatów, zagadnienia eufonologji są prawie obce, a może — powiem to szczerze, zupełnie nieznane. Wprawdzie poszczególne pojęcia tej dyscypliny poetyki (np. rytm i metr) często znajdują oświetlenie ze strony nauczycieli gimnazjalnych, literatów, artystów i muzyków, ale nawet w wypadku pewnej popularności, a może właśnie dopiero wtedy, widzieć się daje głęboki i nieusprawiedliwiony dyletantyzm w odniesieniu do tej tajemniczej dyscypliny naukowej, jaką dotychczas jeszcze jest eufonologja.

O rozpiętości i błędach eufonologji spekulatywnej

Pojemność zagadnienia wspomnianej wyżej dyscypliny jest dość różna u poszczególnych badaczy, ale sądzę, że zjawisko to jest wytłumaczone i naturalne: centralne zagadnienie rytmu i jego organizacji w metr nie da się ograni-

czyć do zjawisk językowych i literackich, trzeba więc sięgnąć do innych dziedzin wiedzy i sztuki; rytm nie da się pozatem badać w oderwaniu od doznań człowieka, trzeba więc sięgnąć do psychologji i fizjologji; jest jeszcze zjawiskiem społecznem i wymaga badań socjologicznych, ale jednocześnie jest ważnym składnikiem muzyki i tańca, zdaje się nawet rządzić pewnemi zjawiskami procesów historycznych; urasta więc to pojęcie poza obręb zasadniczego swego aspektu w mowie i sztuce literackiej oraz wymaga zależnie od celów i koncepcyj badaczy gromadzenia wielkiej ilości argumentów. Z tych to właśnie powodów jedna i ta sama dyscyplina kurczy się i rozszerza jak ameba, wyciągając odnóża do psychologji, fizjologji, lingwistyki, socjologji i akustyki, żeby już wymienić najważniejsze z nauk pomocniczych.

Nie uważam jednak zjawiska tego za chorobę, choć rozpiętością swoją i biegunowością poglądów dowodzi znacznego jeszcze błąkania się badaczy; przypuszczać przecież należy, że z upływem czasu dokona się selekcja i krystalizacja, materjał zrazu obszerny skurczy się do norm pożądanych, ilość i jakość nauk pomocniczych określi się sama przez się swoją istotną przydatnością. W każdym bądź razie stan nauki na tym odcinku nie jest zadawalający, zwłaszcza jeśli chodzi o Polskę. Fr. R. Siedlecki w swej ciekawej i zasługującej na baczniejszą uwagę pracy „O rytmie i metrze" (Skamander t. 9, czerwiec 1935 r.), w literaturze przedmiotu nie wymienia ani jednego polskiego nazwiska. Już Michał Rowiński (Metryka Polska — Encyklopedja Polska tom III, dział III, część II) skarży się na znikomość prac polskich, zarzucając w dodatku temu znikomemu dorobkowi całkowity zastój myśli i odbieganie od rzeczywistości. O właściwe jednak spojrzenie na zjawiska eufonologji trudno i zagranicą — problem właściwie jest trudny — i do panującego w niej chaosu przyczynia się wiele czynników ogromnego znaczenia. Obok wymienionych przez Fr. Siedleckiego we wspomnianej pracy: dyletantyzmu, braku jednolitej terminologji i rozpiętości teoryj, dodałbym jeszcze dwa — mojem zdaniem najważniejsze: tradycję i spekulację teoretyczną. Wiedza o zasadniczych zagadnieniach eufonologji jest prawie tylko papierowa i bezkrwista, wypływa z upartego, krowiego żucia książek. Eksperyment ogranicza się tu do prymitywnych doświadczeń przestarzałemi przyrządami, do chwytania niektórych wiadomości z akustyki, introspekcji, własnego doświadczenia literackiego i własnego widzimisię. Dłuższe borykanie się z zagadnieniami eufonologji powinno przekonać każdego badacza do ustalenia zasadniczych pytań w bezwzględnym rewizjoniźmie i do przeprowadzenia całego szeregu prac, popartych w miarę możności racjonalnym eksperymentem. Dlaczego pragnę tak silnie ustalenia zasadniczych pytań w zakresie omawianej dyscypliny? Odpowiedź jest prosta: stoję wobec tradycji i wobec nowych wymagań, co mam więc brać ze starego a czego szukać mam w nowem? Nie można być lekkomyślnym. Używamy wszyscy terminologji przeważnie greckiej odpowiednio zmodernizowanej; razem ze słowami kuszą nas stare pojęcia i mącą nasz sąd o rzeczy — modernizacja pojęć odbywa się powoli i przez labirynt poetyki czy prozodji grecko-rzymskiej.

Tradycja zaś to niebylejaka. Z pożółkłych ksiąg wstaje znakomity orator i prawi nam według szczegółowo pomyślanych chwytów swą wielką mowę, rozkoszując się retoryką, wglądając w każdy szczegół, pieszcząc się słowem. Umiłowanie piękna nakazało ustalić liczbę i rodzaj stóp, rodzaj utworów literackich, sposób nastawienia głosu, skandowania, rozkład treści w krasomówstwie, figury retoryczne. Poezja jednak klasyczna upadła, a z nią poetyka; następuje wprawdzie regeneracja średniowieczna i humanistyczna, trwa kultywowanie greki i łaciny, ale śmierć była zupełna i nie następuje zmartwychwstanie. Co innego działo się z krasomówstwem — dane mu było przeżyć ewolucję, brzemienną w skutki.

Język grecki posiadał dwa rodzaje rytmu: metryczny (poezja) i sylabiczny albo akcentowy (mowa codzienna). Właśnie rytm sylabiczny rozparł się wszechwładnie w prozie krasomówczej, która w okresie rozkwitu ateńskiego nosiła cechy dzisiejszej mowy wiązanej. Czynnik rytmu wzmocnił Trazymach z Chalkedonu, figuryczność wprowadził Gorgiasz z Leontinoi (427 r. przed Chr.), niedopuszczalność rozziewu (hiatus) przeniósł z poezji Isokrates i wymowa w tym właśnie kształcie przetrwała do średniowiecza, zagarnąwszy nadodatek psychologiczną dziedzinę elegji. Z tej to wymowy wyrosła nowa poezja, oparta na rytmie sylabiczno-akcentowym i rymie, którego zawiązek istniał oddawna w pokrewnie brzmiących zakończeniach zdań. Iloczas, na którym opierała się cała metryka starożytna, zaczyna się chwiać już w początkach IV wieku po Chrystusie, otwierają się wrota przed różnemi wątpliwościami i dowolnościami w mierzeniu stóp. Błędy popełniają tak poprawni poeci jak Prudentius i Paulinus, a zarazem zjawiają się nieśmiałe próby nowej sztuki poetyckiej z rymem zrazu niedoskonałym, ale zapowiadającym wtargnięcie do wierszy potężnego czynnika inowacyj. Grzegorz z Nazjanzu począł w sobie tę poezję grecką, a św. Ambroży i Augustyn w hymnach do Boga dają śmiałe próby poezji łacińskiej. Rym jest częstem zjawiskiem u Ambrożego, nawet u Juwencusa, a i św. Augustyn w prozie rytmicz-

nej napisał hymn z zakończeniami wszystkich zdań na e. Ich prace miały właśnie decydujący i stanowczy wpływ na formę poezji średniowiecznej łacińskiej, a potem i nowożytnej w językach narodowych; wprawdzie były to zaledwie przesłanki i zapowiedzi późniejszych zasad, które ugruntowały się nadobre w VII dopiero wieku, ale w sposób oczywisty pokazują pomost, jaki łączy poezję nowożytną z krasomówstwem starożytnem z pominięciem poezji metrycznej.

Między literaturą a językiem, jako środkiem wypowiadania myśli zachodzi zresztą tak ścisły związek, że śmiało można powiedzieć, iż język właśnie w znacznym stopniu przesądza o charakterze utworów literackich, a właśnie języki nowożytne tracą szybko iloczas i ginie wszelka możliwość skandowania, konieczna kiedyś do prawidłowego odczytania metrum. Twierdzenie to prowadzi nas dalej — w poezji nowożytnej jest nie do pomyślenia metr w sensie poetyki greckiej czy rzymskiej. Tradycja klasycznego, na metrze opartego, wiersza ginie, ale nie ginie poetyka starożytna — oto badacze nie zdobywając się na nic oryginalnego i samodzielnego, starają się podawnemu wtłoczyć w martwe schematy trochejów i amfibrachów nowy, innem życiem rytmicznem przeniknięty wiersz. I stąd to po dziś dzień, kiedy odchodzimy od ogólnych stwierdzeń do szczegółowej analizy, uciekamy się do terminów i pojęć dawnych, starając się niekiedy w martwe i nierealne schematy wtłoczyć nowego ducha. Następuje rozczarowanie, badacz z jednej strony ma uporządkowaną wiedzę starożytnych i gotowe normy, z drugiej strony żywotne zjawiska, wymykające się spod tych formuł. Co więc czyni? Pragnie znaleźć pomost, korzeniami tkwi w poetyce i retoryce starożytnej, a pracuje na materjale nowym i z pomocą nowoczesnych nauk humanistycznych, przyrodniczych i technicznych. Pojęcia pęcznieją i krystalizują się w walce dzisiaj z wczoraj, ale piętrzą się trudności, wzrasta niezadowolenie i zamienia się w nieostrożność i szukanie poomacku punktów wyjścia i zaczepienia w wielkiej ilości nauk pomocniczych. W spekulacjach rodzą się piękne i niepozbawione sensu teorje, ale niewspółmierne i nierealne często względem aspektu językowego i literackiego.

Uzasadnienie eksperymentu

Spekulacja w eufonologji odciągnęła zagadnienia od ziemi i nadała im postać napółfilozoficzną. Wprawdzie nie można zaprzeczyć słuszności i trafności niektórym teoretycznym rozważaniom, ale brak im wyraźnie połączenia z materjałem badanym. Odnoszę takie wrażenie, jakby subtelne rozumowania zwłaszcza rytmologów odnosiły się tylko do rytmu w oderwaniu od jego aspektu literackiego — do jakiegoś oderwanego pojęcia. Charakterystyczna jest w tym względzie wspomniana już praca Fr. R. Siedleckiego, który doskonale wykorzystał podaną przez siebie literaturę przedmiotu, prześwietlając ją od czasu do czasu trafnym i przemyślanym sądem własnym, ale zarazem pozostawił nietknięte przeciwstawienia spekulacji w stosunku do materjału badanego, na którym stosować się będzie wszystkie konsekwencje teorji.

Zaraz na wstępie wspomnianej pracy nazywa eufonologję gałęzią poetyki, badającą warstwicę fonetyczną utworu literackiego, a o rytmie i metrze powiada, że jest to pewien typ struktur fonetycznych, wskazuje więc zupełnie realny przedmiot badań, do którego można stosować metody nauk lingwistycznych, a powiedzmy ściślej fonetyki i to eksperymentalnej. Kiedy jednak doszło do dokładniejszego określenia rytmu — definicja odbiegła od konkretnego materjału i zawisła w próżni. Można ją zrekonstruować z różnych szczegółowszych wypowiedzi autora, powtarzanych często ale twórczo za przewodnikami z zagranicy, tak: rytm jest przeżyciem, polegającem na swoistem psychofizjologicznem ustosunkowaniu się do kompleksów pewnych prostych doznań, na swoistem łączeniu, organizowaniu i postaciowaniu; procesy te zlewają się w perjodyczny szereg, który wywołuje zasadnicze dla zjawiska doznanie oczekiwania powtórzenia lub jego braku. W pewnym sensie definicja ta mogłaby być chlubą autora, jako owoc systematycznych wysiłków, gdyby nie błąd. Fr. R. Siedlecki odrzeka się bodźców: „...nie tkwi też istota rytmu w swoistym charakterze bodźców... Nie podpada też pod przyjęte przez nas pojęcie rytmu to jego rozumienie, które w nim widzi ruch czy też znak, objaw ruchu — ruch i jego objawy mogą zachodzić poza jednostką postrzegającą... Rytm nie jest też reakcją na bodźce, rozpoznawane jako wynik, uzewnętrznienie, wyraz jakichś przeżyć: — tykanie zegarka, miarowy łoskot okiennicy, szum młyna, dając materjał do przeżycia rytmu, nie stanowią żadnego „wyrazu" procesów psychicznych"!

Nie przeciwstawiam się zresztą powyższym zastrzeżeniom, chodzi mi narazie o inne tych zastrzeżeń następstwa. Zbytnie psychologizowanie w zagadnieniach eufonologicznych wydaje mi się niebezpieczne. Przypuśćmy, że mamy za sobą wszelkie rozważania teoretyczne i przystępujemy do pracy analitycznej nad tekstem literackim i za podstawę bierzemy pracę Fr. R. Siedleckiego, który właśnie powiedział: „Rytm nie da się zamknąć w kategorjach „estetyki", „poezji", „ekspresji", „semiologji". Jesteśmy nieco bezradni. Ratuje nas wprawdzie z tej opresji

pojęcie metru. Tak, ale metr, jako pewna forma organizacji rytmu, pozostaje w swej koncepcji pod przemożnym wpływem tradycji, o której już mówiłem.

W badaniach swoich poszedłem więc inną drogą, nie od budowania spekulatywnej teorji rytmu, ale drogą eksperymentu, którego analiza pozwoliłaby na zorjentowanie się w zjawisku od strony bodźców i ich organizacji — a jednocześnie przez zestawienie z doznaniami człowieka chciałem poznać krzywą naszych sądów.

Być może, że wyniki uprawnią do daleko idących uogólnień i do ujęć filozoficznych, ale sądzę, że na obranej drodze nie zgubię związku między pojęciem a jego realizacją faktyczną.

(d. n.)

RECENZJE

NOWA POWIEŚĆ MARJI KUNCEWICZOWEJ

Obok powieści Wittlina „Sól ziemi" i „Granicy" Zofji Nałkowskiej, „Cudzoziemka" Kuncewiczowej *) należy bezsprzecznie do najbardziej cennych pozycyj naszej zeszłorocznej twórczości beletrystycznej. Oryginalny, śmiało potraktowany portret psychologiczny umieszczony w ramach bardzo dojrzałej konstrukcji powieściowej — to są zasadnicze walory nowego dzieła Kuncewiczowej, opartego na zestrojonych harmonijnie elementach koncepcji i techniki pisarskiej. Bohaterką „Cudzoziemki" jest niepowszednia postać kobieca, ukazana w pełnem, jaskrawem nawet świetle analizy niemal psychoanalitycznej. Szczerość i odwaga w traktowaniu złożonych procesów duchowych bohaterki i konsekwencja w podporządkowaniu ich decydującej w tym wypadku dyspozycji naczelnej — te momenty wysuwają się na pierwszy plan przy ocenie powieści Kuncewiczowej i podnoszą do wysokiej rangi jej znane już i dawniej — kwalifikacje pisarskie.

„Cudzoziemką" jest Róża, wnuczka polskiego zesłańca i córka zruszczonego oficera, wychowana w głębi Rosji, zdala od istotniejszych wpływów polskości, z którą łączą ją już tylko raczej nominalne więzy zaszczytnych tradycyj rodzinnych. Przeniesiona w pierwszej młodości, celem edukacji muzycznej, w środowisko warszawskie pod opiekuńcze skrzydła patrjotycznie usposobionej ciotki, Róża nie czuje się w nowej atmosferze dobrze i swobodnie. Przywiązanie do spokoju i wygody bytowania w klimacie rosyjskości nie uczyniło z niej — Rosjanki; ale wątłość samowiedzy narodowej i poczucie obcości wśród zmienionych do gruntu warunków egzystencji warszawskiej nie pozwalają na ukształtowanie się psychiki dziewczęcia według określonego pionu narodowościowego. Jednocześnie, doznaje Róża katastrofy uczuciowej, która ciężkiem brzemieniem legnie na całem dalszem jej życiu, spaczy jej charakter, przepoi ją smutkiem i goryczą — i nie pozwoli już zaznać wewnętrznego spokoju aż do ostatnich godzin życia. Objektywizując swój wyolbrzymiony zawód miłosny, Róża staje się kipiącem wiecznie źródłem nienawiści względem świata całego, a Polski i Polaków przedewszystkiem, boć to Polakiem był niewierny młodzieńczy kochanek i w Polsce rozegrały się krótkie dzieje tej miłości...

Ale Róża jest nietylko zawiedziona w swem wiośnianem uczuciu kobiety, jest również artystką, wrażliwą i kapryśną, której tęsknoty muzyczne nie znalazły dla się całkowitego i upragnionego ujścia. Ta okoliczność pogłębia i komplikuje niezdrowie psychiczne Róży, czyni z niej w późniejszem życiu rozhisteryzowaną *incompris'ę*, dręczycielkę niekochanego męża, dziwną matkę nienawistnie kochanych dzieci i wrogą wszystkiemu co spotyka — istotę. Wrogość Róży w stosunku do tego, co jest jakby milczącem zaprzeczeniem jej nieprześnionych miłosnych snów, nabiera wprost cech demonizmu. W napadach uczuciowej ekscytacji budzą się w Róży pragnienia dzieciobójcze, ustępujące szybko miejsca nastrojom skruchy i depresji. I ten brak stabilizacji psychicznej trwa przez życie całe, zatruwa wszystkie godziny nieznośnej, a jednak niepospolitej i kochanej — mimo wszystko — przez najbliższych kobiety. Dopiero spotkanie z pewnym *lekarzem niemieckim, który* stan sześćdziesięcioletniej już pacjentki ogarnął i *ocenił bardziej ludzkiem niż lekarskiem* wejrzeniem, sprowadza przełom w całej jej istocie. Róża, jakby olśniona światłem spływającem z wyżyn samouświadomienia, pojmuje teraz już błogosławioną moc miłości i przebaczenia, w ostatniej rozmowie z córką zapewnia ją, że „uśmiech niezbędny jest do życia" i dlatego właśnie radzi jej porzucić męża, „szukać szczęścia" prawdziwego, bo „*inaczej — mówi — w śmierci nie zaznasz spokoju*, upiorem tu powrócisz, kobieto!"... Róża umiera szczęśliwa, bo w głębi serca pojednana z niedoskonałością istnienia, przeciw której buntowała się i burzyła jej niespokojna i udręczona dusza... I to jest ostatni akord powieści, która też nie jest samą — doskonałością.

Bo właśnie ten cud regeneracji Róży, u schyłku życia doznany, ten fenomen metamorfozy tak całkowitej i dogłębnej budzi swą dowolnością i niepowiązaniem z trzonem koncepcji autorskiej poważne wątpliwości i zastrzeżenia. Nie chodzi mi o artystyczną wartość tego *epizodu* końcowego, utrzymanego na wysokim *poziomie całości*, lecz o stopień *psychologicznych uzasadnień przełomu*, który odgrywa w tej powieści niewdzięczną dziś rolę jakiegoś *deus ex machina*. Nawet gdyby — wzorem niektórych krytyków — szukać odpowiedzi na interesujące czytelnika pytania w dziedzinie... terapji psychoanalitycznej, trudno byłoby uwierzyć w tak piorunujące i zarazem radykalne jej działanie, boć przecież wiadomo, że „cuda" *psychoanalityczne* nie stają się nagle, niespodziewanie i *bez przygotowania*, że „wyzwolenie" kompleksu czy *zaleczenie podświadomego* urazu nie odbywa się *tak szybko*, jak np. wyrwanie zęba. Wolę raczej uważać *szczerze* załamanie się linji konstrukcyjnej w *finale* powieści za — potknięcie się czy niedociągnięcie autorskie, niźli szukać tłumaczeń tam, gdzie ich w danym razie znaleźć niepodobna.

Oryginalność formy powieściowej „Cudzoziemki" polega na tem, że właściwa akcja obejmuje tu jedynie kilkanaście ostatnich godzin życia bohaterki, zaś cała jej egzystencja dawniejsza, ujęta w szereg najznamienniejszych wydarzeń i wspomnień z minionej przeszłości, przeplata poszczególnemi epizodami historję dnia ostatniego, rzucając światło na wszystkie sprawy Róży i jej bliskich. Ta metoda, pozwalając uniknąć naturalnych niejako mielizn chronologicznego opisu, prezentuje fakty i zdarzenia tak jakby działy się w danej właśnie chwili, co wzmaga tętno dramatyczne i potęguje siłę słownego wyrazu. I pod tym względem „Cudzoziemka" jest poważnem osiągnięciem artystycznem Kuncewiczowej, która w sposób zdecydowany zajmuje jedno z czołowych miejsc wśród naszych pisarzy współczesnych.

Bolesław Dudziński

*) Marja Kuncewiczowa. Cudzoziemka: Powieść. Warszawa, „Rój", 1936; str. 328.

BAŚŃ I LEGENDA ŁODZI

Książkę Rachalewskiego *) powołało do życia umiłowanie Łodzi, chęć dotarcia do tego najgłębszego nurtu jej dziejów, który krystalizuje się w klechdzie ludowej, w gawędzie o dawnych czasach i ludziach. Dobrze się stało, że właśnie dziś, kiedy dawne klechdy zanikają z dnia na dzień, znalazł się ktoś, co je zebrał, aby przekazać pamięci w formie skończonej.

Czytelnik przystąpi napewno do tej książki z pewnem niedowierzaniem: czyż takie środowisko jak Łódź — środowisko konkretnej pracy, realnego działania, pozbawione napozór poezjotwórczej fantazji — zdolne było wogóle stworzyć legendę? Jeśli tej legendy nie słyszał w dzieciństwie, dowie się ze zbioru Rachalewskiego, że właśnie stworzyło. Klechda Łodzi, oparta zawsze o zrąb rzeczywisty, ponad ten zrąb zaledwie wyrosła i dlatego nie trzeba dla niej stwarzać specjalnej perspektywy, aby doszukać się gruntu realnego. Jej bohaterowie nie uzyskali nigdy prawdziwie „legendarnych" wymiarów. Ta jej właściwość spowodowała, że klechda Łodzi rozwijała się w dosyć wąskich ramach terytorjalnych i że nigdy nie wzbudziła szerszego zainteresowania. Ale ten jej realizm pozwala jednocześnie z nalotu poetyckiego ukształtowania wyłuskać niejeden fakt historyczny.

I to jest może najważniejszem osiągnięciem autora: ukazanie poetyckiego rzutu zdarzeń dawno przebrzmiałych, które tylko dzięki fantastycznemu przetworzeniu ostały się do dziś w pamięci. To nam pozwala towarzyszyć łódzkiej legendzie niejako w chwili jej narodzin. Szkoda tylko, że autor ograniczył się do opowieści o Łodzi przedwczorajszej, jaka kołacze się jeszcze tylko w pamięci ludzi starych, i o tej całkiem już zapomnianej. To wyciska na książce piętno ckliwawej trochę staroświeckości. Uderza w zbiorze Rachalewskiego pewien brak: brak legendy tworzącej się aktualnie, w naszych oczach (jakże nikłe np. odbicie znalazł w książce rok 1905!). Rozdział „Łódź w pieśni i piosence" nie zapełnia tej luki, inne — końcowe — rozdziały podają jedynie nieprzetworzony zupełnie surowiec wypadków. A to miasto ma i swoje dzieje dzisiejsze. Z woli ukształtowania warunków społecznych są to przedewszystkiem dzieje nędzy, ale także dzieje nieefektownego bohaterstwa w walce o godność człowieka i dach nad głową. Zamykają się one w prawdziwą epopeję, która podskórnym nurtem wędruje źle zabrukowanemi ulicami tej rzeczywistej stolicy polskiego proletarjatu, podsycając czujność jego społecznej świadomości. Ta napozór tylko skrystalizowana legenda umknęła się jakoś uwadze autora.

Kompozycyjnie zbiór przedstawia się nienajlepiej: niektóre motywy prowadzi autor po kilka razy, czasem znowu urywa wątek w połowie opowiadania. Książka jest *sui generis* historją miasta: między pierwszą i ostatnią stronicą upływa bezmała pół tysiąca lat. Rozwój miasta, jego rozrastanie się z wieku na wiek odczuwamy w minimalnym stopniu. Fenomenu, jakim są narodziny Łodzi nowoczesnej, autor nie zdołał nam wyjaśnić. Pewną w tem winę ponosi niezdyscyplinowany język autora — wskutek niedość konsekwentnej jego stylizacji czytelnik traci poczucie odległości chronologicznej, dzielącej poszczególne zdarzenia.

Mimo wad kompozycyjnych, dopóki autor trzyma się gruntu realnego — zasłyszanej opowieści, czy też historycznego faktu — jest interesujący i wygrzebuje z zapomnienia rzeczy niezwykle ciekawe. Gorzej jest, gdy zapełnia stronice utworami oryginalnemi. Jeszcze wiersze — choć ich poziom literacki jest niezbyt wysoki — ujmują prostotą, ale tekst słuchowiska radjowego p. t. „Za Króla-Ducha" jest już zupełnem nieporozumieniem artystycznem. Ma to być coś w rodzaju syntezy nastrojów społecznych Łodzi dzisiejszej. Idea utworu (tak: idea! — ten utwór poprostu prowokuje, aby go oceniać jakiemiś szkolnemi schematami), wyrażona własnemi słowami autora: „Pierwej kochać trzeba Boga, potem myśleć o sukience" jest ideą b. pośledniego gatunku. A idylla „wszystkich stanów", zanoszących modły o poprawę materjalnej sytuacji świata, jest poprostu irytująca. Jedynem zdaje się osiągnięciem autora jest wzbogacenie litanji do N. M. Panny o werset: Symbolu tkactwa polskiego itd.

Szkoda, że omówienie książki trzeba zakończyć takim akcentem, bo dzieło, oprócz poważnych braków ma i swoje zalety, żeby już tylko wymienić wyczerpanie dawnych klechd aż do najdrobniejszych wersyj. Reasumując, stwierdzić trzeba: dobrze się stało, że znalazł się człowiek, który zadał sobie niemały trud zebrania ginących legend Łodzi wczorajszej, i szkoda, że autor nie wyczuwa zupełnie nastrojów i prądów, nurtujących Łódź dzisiejszą, że żywa legenda Łodzi czekać jeszcze musi na kogoś, kto ją podejmie.

Kazimierz Sowiński

*) Stanisław Rachalewski: Baśń i Legenda Łodzi. Ilustrował Franciszek Walczowski. S. Seipelt. Łódź 1935.

PROBLEM PLASTYKI PRZESTRZENNEJ

W ciekawie skonstruowanej teorji „unizmu rzeźbiarskiego" Kobro i Strzemiński *) rozwiązują problem plastyki przestrzennej. Jednakowe założenia plastyczne, stawiane rzeźbie i architekturze, doprowadzają, jak zobaczymy, nietylko do zupełnej dyskwalifikacji rzeźby naturalistycznej, ale i do zburzenia obowiązujących ją dotychczasowych kryterjów estetycznych.

Autorzy wychodzą z założenia, że każda rzeźba odpowiada na zagadnienie najważniejsze: „Stosunek przestrzeni, zawartej w rzeźbie, do przestrzeni znajdującej się poza rzeźbą". — Przez przestrzeń „zawartą w rzeźbie" należy rozumieć przestrzeń, jaką rzeźba wypełnia swojemi kształtami, łącznie z przestrzenią zawartą między kształtami, np. między łukiem zgiętej ręki a korpusem.

W najstarszym typie rzeźby autorzy widzą typ rzeźby bryły (np. rzeźba egipska), w której zagadnienie sprowadza się do przestrzeni wewnętrznej bryły. Na przestrzeń otaczającą rzeźba pozostaje obojętna.

„Przestrzeń — stwierdzają autorzy — w której może się rozwijać rzeźba, nie posiada żadnych granic zgóry zakreślonych, gdyż zgodnie z prawem ciągłości przestrzeni każda jej część może być tak samo formą, jak każda inna". I formułują prawo: „Łączność rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią, stanowią prawo organiczne rzeźby".

Należy podkreślić rewelacyjność tego prawa, pozwalającego wniknąć w ewolucję form artystycznych rzeźby w ciągu wieków i uzasadniającego wkońcu integralny charakter „unizmu".

Próby wyjścia poza granicę bryły i nawiązania związków z przestrzenią dopatrują się autorzy w architektonizacji rzeźby (powtarzanie wspólnych pierwiastków formy w architekturze i rzeźbie), co najwyraźniej uwidacznia się w gotyku. Pęk pionów filarów, ostrołuk sklepień, spirale drobnych ornamentacyj znajdują odpowiednik we współwymiernym pęku pionów spadających szat, w ostrołuku fałd, w pasmach włosów itp.

Metodzie architektonizacji autorzy zarzucają, że rzeźba wiąże się z przestrzenią nie bezpośrednio, ale przez łączenie z poszczególnemi kompleksami formy, rozmieszczonemi

*) Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński: Kompozycja przestrzeni — obliczenia rytmu czasoprzestrzennego. Bibljoteki „a. r." Nr. 2.

w przestrzeni i zbudowanemi według systemu rzeźby. — Zarzut ten, jak również inne, straci na mocy, jeśli się weźmie pod uwagę, że jednak współcześni twórcy *nie rozwiązywali* w rzeźbie *tak sformułowanych i świadomych* założeń, jak to czynią autorzy. Dziś pozostaje rzeczą bezsporną, że w gotyku zagadnienie stylu jako całości architektoniczno-rzeźbiarsko-malarskiej — mimo różne niuanse, uwarunkowane różnicami etnograficznemi — zostało zrealizowane całkowicie i ostatecznie.

Bardziej już przekonywująco wypadła analiza rzeźby barokowej, w której dostrzec można świadome usiłowania do nawiązania łączności z przestrzenią (Bernini).

W rzeźbie barokowej odróżnić można bryłę ośrodkową, z której w najrozmaitszych kierunkach wystają kształty, dające pozór ruchu. Kształty te, skierowane w przestrzeń, tworzą strefę, w której kształty i przestrzeń jakgdyby przenikają się nawzajem. Strefa ta stanowi więc przejście od ośrodka rzeźby do przestrzeni otaczającej i dlatego słuszne wydaje się tutaj określenie: „strefa przejściowa".

Autorzy wykazują jednak, że pozornie celowa budowa rzeźby barokowej, nie doprowadza właściwie do łączności z przestrzenią. Staje temu na przeszkodzie przedewszystkiem bryła ośrodkowa, skupiająca masę rzeźby i stanowiąca „nienaturalną" zaporę dla jednolitej przestrzeni, otaczającej rzeźbę. Drugą stroną ujemną jest charakter wystających z bryły ośrodkowej kształtów, ożywionych dynamizmem ruchu, wskutek czego, obserwując rzeźbę, widzimy nie kształty same, ale ich ruch. Kształt zaś dynamiczny, skupiający w sobie jaknajwięcej energji, aby utorować sobie drogę w przestrzeni, jest w niezgodzie z bezruchem przestrzeni i jej energją potencjalną = 0. Dlatego też kształty dynamiczne z przestrzenią się nie zespolą.

Analiza zgubnego wpływu dynamizmu pozwala skolei stwierdzić autorom błędność przesłanek teorji suprematyzmu (Malewicz), w którym widać śmiałe rozwiązanie zagadnienia: kształt wytrącony z równowagi pozostaje stale w ruchu, aby siły dynamiczne swego lotu obrócić na pochłanianie przestrzeni w kierunku lotu i w ten sposób z nią się zespolić".

Śledząc za dalszym rozwojem rzeźby, autorzy wskazują na futuryzm, w którym bryła ośrodkowa została już zupełnie wyrugowana (manifest Boccioniego), a rzeźba potraktowana jako strefa rzeźbiarska (której zapoczątkowanie stanowi „strefa przejściowa" w baroku).

Wszystkim jednak próbom rozwiązania w rzeźbie dualizmu przestrzeni i bryły, wszystkim poszukiwaniom, niekiedy bardzo wzbogacającym formę rzeźby (co autorzy lojalnie podkreślają), Kobro i Strzemiński przeciwstawiają „zdecydowany ascetyzm unizmu rzeźbiarskiego".

W myśl założenia, że każda rzeźba powinna być zespolona, jakgdyby wtopiona w przestrzeń, budowę rzeźby uzgadniają z podstawowemi prawami przestrzeni, która jako całość znajduje się w stanie równowagi bezdynamicznej. Stojąc wobec konieczności nastawienia kształtów rzeźby w takich kierunkach, ażeby uniknąć dynamizmu i jednocześnie uzyskać maksimum „nasycenia przestrzenią", obierają system trzyosiowy (stosowany również w matematyce). System ten jest logiczną konsekwencją obserwacji, że kierunkami orjentacyjnemi człowieka w przestrzeni są: pion statyki człowieka, poziom otoczenia z obu stron od siebie i kierunek w głąb przed siebie. — „Nastawiając wszystkie kształty — piszą autorzy — w tych trzech głównych kierunkach, unikamy ich starć i uderzeń wzajemnych, nastawiamy osie kształtów, ażeby się przedłużały w nieskończoność i w ten sposób łączyły się z przestrzenią, wyrażoną w systemie trzyosiowym". Rzeźba unistyczna, stanowiąc dalszy etap w ewolucji rzeźby, nie posiada bryły ośrodkowej. Co więcej, wnętrze rzeźby jest otwarte. Patrząc na nią, widzimy poprzez wszystkie kształty znajdującą się poza rzeźbą przestrzeń.

Autorzy zdają sobie sprawę, że rzeźba do chwili, kiedy stanowiła cel dla siebie samej, była ciałem „obcem" w przestrzeni i zespolić się z nią nie mogła. Dlatego też kompozycja przestrzenna, unistyczna, oprócz swego charakteru antynaturalistycznego, różni się zasadniczo od rzeźby tradycyjnej: „Rzeźba unistyczna nie robi rzeźb. Rzeźba unistyczna rzeźbi przestrzeń, kondensując ją w granicach strefy rzeźbiarskiej. Rzeźba unistyczna, nastawiona na jedność organiczną rzeźby z przestrzenią, zajmuje stanowisko, że kształt w rzeźbie jest nie celem dla siebie samego, lecz jedynie wyrazem stosunków przestrzennych".

Ażeby sprowadzić rzeźbę do czystych podziałów przestrzennych, Kobro i Strzemiński rozbijają w niej jeszcze bryłę *efektywną t. zn. bryłę bez masy*, którą zamykają rzeczywiste kształty przestrzenne rzeźby. Osiągają to przez kolor. Bryła *efektywna*, pomalowana z każdej strony na inny kolor, rozpada się na szereg płaszczyzn, które przez kontrast kolorów nie zamykają bryły, lecz stają się płaszczyznami dzielącemi przestrzeń. (Podobnie zapomocą koloru rozbić można każdą bryłę rzeczywistą).

W rezultacie w rzeźbie unistycznej powstają dwa niezależne od siebie, ale zazębiające się systemy kształtów przestrzennych: *jeden system tworzą kształty rzeźby* niezależnie od ich koloru, drugi — tworzą kształty *rozpatrywane jako płaszczyzny* kolorowe.

Z pojęciem rzeźby jako zjawiska przestrzennego wiąże się pojęcie czasu, gdyż kształty rzeźby ukazują się nam w miarę jej oglądania (odbywającego się w czasie) z różnych stron.

Rzeźbie unistycznej *nadaje jednolitość* „rytm czasoprzestrzenny", polegający na sprowadzeniu do wspólnego wyrazu liczbowego, następujących po sobie kolejno kształtów. „Rytm czasoprzestrzenny" jest jednocześnie rytmem „otwartym" t. zn. zdolnym do rozrastania się w dowolnym kierunku. Do kształtów już istniejących pozwala włączyć nowe kształty, których rzeźba jeszcze nie zawiera i które należy umieścić w przestrzeni poza rzeźbą. „W ten sposób — stwierdzają autorzy — rytm otwarty, rozpoczynając się w rzeźbie, wychodzi w przestrzeń i wiąże ją z rzeźbą".

Jak widać z powyższego, kompozycja przestrzenna posiada budowę równomierną, niema w niej kształtów o znaczeniu ważniejszem lub mniej ważnem. Mimowoli nasuwa mi się porównanie z odmienną dziedziną sztuki, z poezją awangardy (np. Brzękowski, Przyboś), gdzie pierwszorzędną rolę odgrywa konstrukcja wiersza, z którego wyrugowano pointę, a każde zdanie uczyniono jednakowo ważnem. Jednak poezja awangardy zachowuje w sztuce, a nawet potęguje, swoją autonomję, podczas kiedy abstrakcyjna rzeźba unistyczna wiąże się ściśle z utylitarną dziedziną plastyki trójwymiarowej, z architekturą. I rzeźbę unistyczną traktować należy jako *wynalazek* i *eksperyment* formy, której zdobycze powinny być przeszczepione i znaleźć utylitarne rozwiązanie w architekturze.

O znaczeniu i utylitarnych możliwościach tak rozumianej rzeźby unistycznej świadczą wymownie rozważania autorów: „Plan i przekroje budynku mają wartość nie same przez się, lecz jako futerał, kierujący ruchami człowieka znajdującego się w nim, jako rytm czasoprzestrzenny człowieka, wykonującego takie lub inne funkcje życiowe. Ten rytm jest ściślejszy i dokładniejszy o ile znajduje swe przedłużenie w rytmie plastycznym czasoprzestrzennym, akcentującym rytm funkcjonalny ruchów człowieka. Tej koncepcji dynamicznej, czasoprzestrzennej ani utylitarnej, ani łączącej się z nią — plastycznej, konstruktywiści nie rozumieją. I dlatego ich architektura jest statycznym i martwym zlepkiem niepowiązanych ze sobą szczegółów techniczno-wykonawczych".

Czesław Garda

WIADOMOŚCI — KOMENTARZE

O MUZYCE W RADJO

(Uwagi o psychologji słuchacza)

O tem, jaka muzyka powinna być nadawana przez radjo, słyszy się najrozmaitsze i często sprzeczne z sobą zdania. Jedni chcą tak zw. muzyki lekkiej, drudzy muzyki poważnej, inni znów i jednej i drugiej. Najgorzej jest z wprowadzeniem do programów radjowych poważnej muzyki nowoczesnej, gdyż ma ona wielu przeciwników.

Pozornie zdawałoby się, że w takiem środowisku pracy i interesów materjalnych, w jakich żyje większość naszych radjosłuchaczy, ma prawo tylko tak zwana muzyka lekka. A jednak to pomyłka. Jakże często w zadymionej, miejskiej kawiarni po kilku taktach poważnego utworu muzycznego robi się cicho, a po skończeniu go liczne brawa dają aprobatę i podziękowanie zespołowi orkiestrowemu.

Nie trzeba się dziwić, że i muzyka lekka, w większości wypadków taneczna, ma swoich zwolenników. Jest to zupełnie zdrowy i całkiem zrozumiały odruch psychiczny. Człowiek dzisiejszy, skołatany codzienną troską o chleb powszedni, o ten chleb, którego jest na całym świecie coraz więcej, a dla niego jakoś dziwnie coraz mniej, ten szary człowiek, zmęczony całodziennem uganianiem się za zarobkiem lub sterczeniem w biurze, czy kantorze, chce po pracy posłuchać muzyki tanecznej, która swoim niefrasobliwym rytmem odpędza od niego troski i zmartwienia.

I tem właśnie dla większości ludzi jest t. zw. muzyka lekka. Muzyka poważna to uczta duchowa na święto, a świąt jest przecież mniej niż dni powszednich. Nie powinno się więc, w imię dobra samej muzyki, częstować słuchacza stale utworami poważnemi — jakby chcieli niektórzy. Skupienia, jakiego wymagają one, w dniu codziennej, szarej pracy niejednokrotnie nie da się uzyskać. I dlatego należy w tej kwestji zachować pewien umiar.

Masy czują głód muzyki. Narazie chodzi im o i'ość, przyjdzie jednak kolej i na jakość. Iluż to robotników przywdziewa na wieczór „lepszy strój", by udać się na lekcję śpiewu chóralnego do jednego z towarzystw śpiewaczych. Bardzo często biedny, trapiony niepewnem jutrem, pracownik fabryczny wyciąga z kieszeni ostatnie grosze, by wnieść składkę miesięczną do kasy towarzystwa, z której jest opłacany dyrygent i lokal. A przecież pracuje się tam przeważnie nad wykonaniem utworów poważnych. Czy to nie piękny dowód zamiłowania szerokich sfer ludności do muzyki poważnej?

A jednak, jeśli chodzi o radjo — istnieje prawie ogólny uraz psychiczny w stosunku do muzyki poważnej. Czem go wytłumaczyć? Może zniekształceniem tonów przez radjo? Sądzę raczej, że do wytworzenia niechęci w dużej mierze przyczyniły się nieodpowiednie programy koncertów radjowych. I tak naprzykład słyszałem sam wiele utworów, których sens leży głównie w trwających kwadransami łamańcach technicznych. Popisy sprawności fizycznej dzisiejszy człowiek zobaczy daleko doskonalsze w cyrku lub na stadjonie sportowym, a od muzyki żąda czego innego — silnych wzruszeń estetycznych lub poprostu... zabawy. Pozatem śmiem twierdzić, że niektóre utwory muzyki dawnej, nawet bardzo znanych kompozytorów, są na dzisiejszy smak trochę za długie, mało skondensowane w treści i zupełnie obce psychice współczesnego człowieka. Trudno, by dzisiejszego nerwowego, mającego niewiele czasu słuchacza częstować naprzykład półgodzinną sonatą klasyczną. Jeszcze temat I-szy i II-gi zostanie wysłuchany, ale przeróbka i repryza — nie ręczę.

Nie znaczy to, bym proponował usunięcie z programów radjowych muzyki dawnej. Jestem zdania, że każda epoka, każdy prąd dały pewną ilość utworów o wartościach nieprzemijających, a takie kompozycje zawsze będą odczute i zrozumiane przez wszystkich. W przepotężnej, nabrzmiałej prośbie „Bogurodzicy", w niektórych kompozycjach dawnych mistrzów, we wszystkich utworach Chopina są te właśnie wieczne, nieprzemijające wartości. Trzeba tylko je wyszukać, dać je masom, a one je napewno przyjmą.

To mało, że dany utwór jest doskonały pod względem techniki kompozytorskiej, to mało, że podpisany sławnem nazwiskiem. Trzeba, by muzyka wstrząsnęła najgłębszemi pokładami uczuć, by siłą swego zaborczego działania „wzięła" całego człowieka bez reszty, by dusza i ciało drgały jej boskim rytmem. Znam taki utwór: to „Ekstaza" Skrjabina, a jest ich dużo. Trzeba tylko je wyszukać i dać poznać wszystkim, by nie sądzono powszechnie, że Chopin to tylko marsz żałobny, polonez a-dur i preludjum deszczowe, Dworzak — humoreska, Fibich — Poéme, a Moniuszko — arja „Szumią jodły". Znajomość naszych mistrzów i cześć dla ich genjuszu nie powinny się opierać na kilku tylko popularnych utworach, które zresztą często nie należą do najlepszych ich dzieł.

Nie można jednak stale utrzymywać się w świecie górnych przeżyć. Są chwile, kiedy człowiek łaknie wesołości, kiedy chce, by muzyka go bawiła, by mógł sobie potańczyć, posłuchać pięknych pieśni ludowych. Jest to, jak już wspomniałem, zupełnie naturalne zapotrzebowanie i programy radjowe muszą je uwzględnić.

Najgorzej przedstawia się sytuacja poważnej muzyki nowoczesnej, gdyż ma ona wielu przeciwników. Dziwna rzecz, utwory współczesne, wyrosłe z ducha epoki dzisiejszej, nie podobają się. Zdaniem mojem — poza wrodzoną niektórym ludziom niechęcią do rzeczy nowych, wymagających pracy dla ich zrozumienia, dużą winę ponoszą kompozycje pseudonowoczesne, umieszczane w programach koncertów. Niektórzy kompozytorowie współcześni, tkwiący duchowo w muzyce dawnej, „unowocześniają" się w ten sposób, że harmonizują swe stare melodje brutalnemi akordami dysonansowemi, jakby to mogło wystarczyć.

Sztuka nowoczesna, to nie zmodernizowane środki wyrazu muzycznego, to duch nowego człowieka, szukającego z trudem nowych dróg, to pean zwycięski przy rytmicznym wtórze rozchybotanych posłusznie pracą maszyn, to pieśń człowieka, wyzwolonego z pęt przestrzeni, czasu, to czasem hypnotyczna kołysanka o morzach i lądach dalekich, nad któremi swobodnie płyną żagle naszej wyobraźni, to wreszcie to wszystko, co w nas żyje, co cieszy i boli. Muzyka nowoczesna jest masom naogół bardzo mało znana, ale siłą praw naturalnych musi się rozwinąć, musi dojść do głosu, zwyciężyć i służyć powszechności ludzkiej.

Czas, by robotnikowi i chłopu dać możność stania się konsumentem prawdziwej sztuki, od której dawniej był systematycznie odtrącany. Bajką szkodliwą jest gadanie, że muzyka — to strawa duchowa dla klas społecznie uprzywilejowanych. Dzieła muzyczne prawdziwego talentu zawsze znajdą oddźwięk w sercach ludzi czujących, a obdarowywanie kulturą mas to wielka misja, której należyte spełnienie leży w najżywotniejszym interesie państwa, którego siły nie można mierzyć wyłącznie ilością karabinów maszynowych i armat, czy ilością silnych, wyćwiczonych w rzemiośle wojennem ludzi. Ogień wielkiego realnego czynu powstaje bowiem przeważnie z iskry uczuć, których tyle krzesze wszelka sztuka, a w szczególności muzyka.

Pojęcie Ojczyzny tylko jako pewnego obszaru terytorjalnego jest bardzo niebezpieczne, bo czegóż w razie potrzeby mają bronić ci, którzy ani cząstki z tego obszaru nie posiadają. Takie niebezpieczne pytanie nie stanie przed obywatelem, który włodarzy skarbami kultury swego kraju.

Ale tę kulturę trzeba szczepić, pielęgnować i racjonalnie popierać, wykorzystując wszystkie możliwe środki, mogące trafić do serc mas jaknajszerszych. Tu otwiera się przestronne pole dla radja.

Józef Pawłowski

O KONTAKT POLSKIEGO RADJA Z LITERATURĄ ŁÓDZKĄ

Ilekroć weźmiemy do ręki programy Polskiego Radja, — nie odnajdziemy w nich głosów literackich Łodzi. Zrzadka, jako curiosum prawie, zjawią się „Wiersze o Łodzi" czy „Książki autorów łódzkich". Ale te sporadyczne i bardzo rzadkie audycje plus lokalne „Łódzkie minuty literackie" nie stanowią jeszcze łódzkiego programu literackiego — ani na fali ogólnopolskiej, ani w zasięgu lokalnym. Programu takiego niema.

Odpowiedzialność za ten smutny stan rzeczy ponoszą obydwie strony: i literaci łódzcy i Radjo. Pierwsi: że się z ofertą nie kwapią... Ale bodajże jeszcze większa wina obciąża stronę drugą: Polskie Radjo nie dotarło do literatury łódzkiej, nie potrafiło obudzić miejscowej inicjatywy. Tymczasem prace autorów łódzkich spotykamy rozrzucone po wszystkich bezmała pismach ogólno-polskich; ofensywa taka świadczy, że z niewątpliwym pożytkiem dałoby się odnośne siły literackie skierować w stronę ekspansji wewnętrznej — łódzkiej. Z braku miejscowych klubów artystycznych, pism itp. środków — właśnie odpowiedni warsztat literacki przy Rozgłośni Polskiego Radja w Łodzi odegrałby swoją decydującą i pożyteczną rolę. Pożyteczną, bo przecież literatura łódzka ma cośniecoś do powiedzenia. Jej to wypadło od lat wielu pracować w tak trudnym robotniczo-przemysłowym terenie. Wyniosła stąd ostre widzenie spraw międzyludzkich, widzenie, które jest spojrzeniem idącego jutra. Oto wartości specyficzne, które należałoby i na fali radjowej ujawnić.

Potrzebne są ku temu dwie rzeczy. Inicjatywa miejscowych władz Radja, którąby usta do mówienia zachęciła czyli zaprojektowanie twórczego programu. I odpowiednie honorowanie literatów czyli środki materjalne, któreby zaprojektowany program zrealizować pozwoliły.

Dotąd działo się tak, że za feljeton 5—15 minut płacono od 10 do 20 zł. Warszawa „nie dała" większego budżetu — rzecz, która wywołuje conajmniej zdziwienie. Łódź, w radjofonji krajowej zajmująca drugie miejsce, traktowana była na szarym końcu, nie mając tem samem możności realizowania pełnowartościowego programu. Piszemy o tych smutnych sprawach w czasie przeszłym, bo podobno już od 1 kwietnia r. b. budżet łódzki zostanie (słusznie) zwiększony a lilipuci „gmach" rozgłośni łódzkiej — będzie rozbudowany, co umożliwi urządzanie słuchowisk literackich itp.

Gdy więc sprawy materjalne obracają się na lepsze — należałoby pomyśleć o kontakcie Polskiego Radja z literaturą łódzką, aby słusznie i w pełni radjowe i literackie możliwości wyzyskać. Chodzi o program.

Dyr. Bohdan Pawlowicz wprowadził co wtorek 15-minutowe audycje t. zw. „Łódzkie minuty literackie". Pomysł doskonały, ale jest to zaledwie zalążek programu. Należałoby bardziej ten rodzaj audycyj przemyśleć i urozmaicić. Dodać recytacje prozaików łódzkich, przypomnieć dawnych autorów regjonalnych, opracować kwadranse literackie na poszczególne tematy, wyzyskać wszelkie możliwości audycyj okolicznościowych (z tego punktu widzenia karygodne było przeoczenie rocznicy Żeromskiego i Reymonta, pisarzy dość związanych z Łodzią, aby o nich można było mówić na naszym terenie).

Obok tego dziwi, że Łódź nie nadaje zupełnie szkiców literackich czy to o charakterze stawiania zagadnień, czy to o charakterze informacyj i przeglądów bieżących. Szkice takie należałoby czemprędzej wprowadzić. Lepsze — transmitować na całą Polskę. To samo „Wieczory literackie", to samo słuchowiska, to samo... tu otwiera się przestronne pole pomysłów.

Poszczególne typy audycyj zarysowują kontury programu; powiązanie tych i owych wysiłków w całość, odpowiednie rozplanowanie tematów — stanowią o charakterze programu. A łódzki program literacki w Radjo powinien być przemyślany i zorganizowany na odpowiednim poziomie! Wtedy dopiero stanie się napowietrzną awangardą literackich głosów w słusznej ofensywie łódzkiego regjonu.

Grzegorz Timofiejew

O PLAN PRACY W ROZGŁOŚNI ŁÓDZKIEJ

Doniosła rola radja w życiu państw i społeczeństw wpłynęła na zwężenie i ograniczenie pola działania tego bezcennego instrumentu artystycznego i wychowawczego. Państwo uczyniło wszystko, aby nim zawładnąć, nastawiając go jednokierunkowo, eliminując w zasadzie możliwość ścierania się rozmaitych poglądów i krytykę w najpoważniejszych dziedzinach życia, a więc bardzo poważne elementy kształcące. Krańcowość w tej dziedzinie doprowadziła do całkowitego wyjałowienia programów np. w Niemczech. Radjo z trybuny kształcącej stało się trybuną zwężania światopoglądu i agitacji.

W Polsce stosunki pod tym względem nie są najgorsze. Możliwości stoją naogół na poziomie zachodniej Europy i jej wielkich demokracyj. Szczególnie w ostatnim okresie zanotować trzeba znaczną poprawę w dziedzinie dopuszczania krytyki, coprawda tylko w postaci satyry, wstrzemięźliwej i łagodnej wprawdzie, ale jednak umożliwiającej wypowiedzenie rozmaitych trosk i objekcji przeciwko istniejącemu porządkowi rzeczy.

Łódź, jak wiadomo, w tej dziedzinie była przez wiele lat traktowana przez centralę warszawską, jako sui generis przedmieście stolicy, które niema nic do powiedzenia. Otrzymaliśmy stację nadawczą przekaźnikową, która jak księżyc świeciła wyłącznie światłem zapożyczonem. Opinja publiczna naszego miasta domagała się niemal od początku zmiany tego stanu rzeczy, ale nie czyniła tego zbyt energicznie, ponieważ żyliśmy w okresie, gdy filtrowanie programu odbierało mu wszystkie soki żywotne, czyniąc z audycji jałową zabawkę dla najmniej wybrednych słuchaczy. Przy łódzkiej radjostacji istnieje cela więzienna, mająca spełniać rolę studja. Oczywiście, że wszystko brzmi tam, jak w studni, a przedewszystkiem niema mowy o ulokowaniu wpobliżu mikrofonu kilku osób tak, że zgóry wyeliminowane muszą być z programu wszelkie słuchowiska, występy zespołów muzycznych czy wokalnych, nie mówiąc już o podatnych nawet dla zwykłego recitalu fortepianowego, czy skrzypcowego warunkach akustycznych. Ponieważ jednak stosunek centrali radjowej do Łodzi był wyraźnie negatywny, a jednocześnie wyjaławianie programu przyjęło formy krańcowe, więc walka o inne warunki pracy, a przedewszystkiem o samodzielność regjonalną Łodzi, prowadzona była bez przekonania.

Obecnie stosunki uległy rewolucyjnej wprost zmianie. W centrali radja w Warszawie pojawili się nowi ludzie i powiał nowy duch. Cały szereg posunięć wskazuje, że nowi kierownicy dążą do tego, aby Raszyn, był stacją polską, a nie warszawską, aby jego program był zestrzeleniem najwartościowszych głosów z całego kraju, a jednocześnie aby poszczególne połacie Polski miały możność przygotowania się do tej współpracy z Raszynem drogą wyrabiania swych sił lokalnych na terenie własnych rozgłośni. W związku z temi zmianami aktualniejsze stało się żądanie Łodzi, domagającej się własnego studja do pracy. Konieczność posiadania przez nasze miasto własnego studja została przez centralę zrozumiana dość szybko. Niedawno otrzymaliśmy przyrzeczenie, że już od 1 kwietnia bieżącego roku Łódź posiadać będzie odpowiedni lokal w śródmieściu, gdzie rozpocznie się intensywna, a wszechstronna praca nad montowaniem własnych programów, czyli nad stworzeniem w radju własnego oblicza przemysłowej stolicy Polski. Będziemy mogli

powiedzieć to, co będziemy chcieli, a jednocześnie pokazać, czy mamy coś ciekawego do powiedzenia.

W związku z tem przed dyrekcją programową rozgłośni łódzkiej otwiera się szerokie pole do pracy. Wiele słyszeliśmy o wysiłkach p. Bohdana Pawłowicza podczas urzędowania we Lwowie, wysiłkach, które uwieńczone zostały pomyślnemi rezultatami. Ale bodaj że więcej jeszcze zdolności i energji wykazał nowy dyrektor podczas krótkiego pobytu w Łodzi. W tych nieznośnych warunkach, na jakie chwilowo jesteśmy skazani, skrępowany na każdym kroku budżetowo, nie mając ani odpowiedniego warsztatu, ani skrystalizowanego zespołu ludzi, czy to tworzących dla radja, czy odtwarzających, wprowadził jednak stałe audycje, powiązane pewnym planem, zarysowując wyraźne kontury tego embrjonu, z którego ma wyrosnąć dojrzały plan pracy rozgłośni łódzkiej.

Teraz, mając w niedalekiej perspektywie własne studjo, trzeba się zabrać do wytężonej pracy. Aczkolwiek mamy pełne zaufanie do intencji i zdolności p. Pawłowicza, to jednak chcielibyśmy w dziedzinie montowania programów poruszyć pewną sprawę, która wymaga przekreślenia pewnych tradycyj, mających przytem wszelkie pozory słuszności, a stanowiących de facto główną przeszkodę do nawiązania żywego, bezpośredniego kontaktu ze słuchaczami. Mamy na myśli uświęconą tradycją zasadę fachowości przy dobieraniu autorów wszelkich audycyj.

Niezliczone doświadczenia nauczyły nas już, że mikrofon wymaga specjalnych warunków głosowych, że często najznakomitsi aktorzy zawodzą przed mikrofonem. Dość już złorzeczyliśmy na recitale wokalne najrozmaitszych śpiewaczek, które przez dłuższy czas zatruwały systematycznie program radjowy. Czy dlatego, że były złe? Mamy wrażenie, że główna ich wina polegała na niefortunnem dobieraniu programów, w których przeważała wysoka skala w ustępach powolnych z „wyciąganiem“ pojedyńczych, zazwyczaj najwyższych tonów. Po pewnym czasie zaczęto patrzeć na te produkcje pod kątem widzenia radjofoniczności głosów i sytuacja odrazu uległa radykalnej poprawie. Recitale ilościowo uległy znakomitej redukcji, a to, co pozostało, zostało w skali głosowej i stylu przystosowane do wymagań mikrofonu. Nie ulega wątpliwości, że takie samo przewartościowanie nastąpi niebawem w dziedzinie artystów dramatycznych, gdzie również głównem kryterjum musi być nie wielkie nazwisko sceniczne, a radjofoniczne walory głosowe wykonawców.

Najtrudniej o taką reformę w dziedzinie autorskiej. A tymczasem w tej właśnie dziedzinie jest ona najniezbędniejsza, aby audycje mówione nietylko uprzystępnić szerokiej masie słuchaczy, ale uczynić je dla tej masy ciekawemi i wprost niezbędnemi. W tym celu należy — *excusez le mot!* zlikwidować fachowców. Głośnik radjowy jest moim nieodłącznym towarzyszem, zarówno w chwi'ach wypoczynku, jak i przy pracy. Tak się do niego przyzwyczaiłem, że poprostu trudno mi skupić myśli, gdy obok nie pracuje odbiornik. Mam więc wielkie doświadczenie, jako słuchacz radjowy. Na podstawie tego właśnie doświadczenia twierdzę, że fachowa prelekcja, napisana przez fachowca, jest w radju nie do zniesienia, męczy, nuży i zniechęca, choćby trwała tylko dziesięć minut, ponieważ ujęta jest zawsze w formę niestrawną. Z tych właśnie względów chciałbym zaproponować dyr. Pawłowiczowi, aby zrewolucjonizował system pracy przy układaniu programu. Wyobrażam sobie następującą kolejność poczynań:

Przedewszystkiem dyrekcja, wyczuwając z jednej strony potrzeby słuchacza łódzkiego, a z drugiej strony zdając sobie sprawę z tego, co Łódź ma do powiedzenia i co powiedzieć powinna, układa na pewien, powiedzmy trzymiesięczny okres, program audycyj. Jeśli chodzi o żywe słowo, a więc o odczyty, słuchowiska, dialogi, feljetony etc., to dyrekcja zwołuje zebranie literatów i dziennikarzy, którym przekłada wypracowany program, proponując przejęcie poszczególnych tematów. Mamy najgłębsze przekonanie, że nawet na temat najbardziej obcy jak np. wypasanie bydła, czy metody barwienia włókien, dziennikarz czy literat, poświęciwszy na rzeczowe przygotowanie się trochę czasu, napisze prelekcję ciekawszą, niż znakomity fachowiec z danej dziedziny, ponieważ podejdzie do tematu bezpośrednio, z punktu widzenia słuchacza, a nie naszpikowanego statystyką i głęboką wiedzą specjalisty. Fachowcy mogą służyć jedynie do obznajmiania prelegentów z tematem, ale od mikrofonu muszą być trzymani jaknajdalej.

Projekt brzmi dość światoburczo, ale przecież można uczynić szereg prób poza mikrofonem, aby się przekonać o jego wartości realnej. Bizet nigdy nie był w Hiszpanji, a napisał najbardziej hiszpańską operę „Carmen“, w muzyce do „Madame Butterfly“ Pucciniego jest na każdym kroku koloryt krainy wschodzącego słońca, której autor nie oglądał na oczy. Te przykłady, a możnaby je mnożyć dowolnie, powinny zachęcić do próby, o której powyżej była mowa.

G. W.

PRZEGLĄD PRASY

„K u r j e r Ł ó d z k i“. Od długiego czasu pojawiają się na łamach „Kurjera“ artykuły, których autorzy w sposób arbitralny zabierają głos w sprawach sztuki i literatury.

I oto znowu 19. I. r. b. ukazał się w „Kurjerze“ artykuł, w którym anonimowy autor wypisał szereg bzdur na temat modernizmu w plastyce i osądził zupełnie nierzeczowo malarstwo Strzemińskiego, Wegnera i in.

Kulturalnemu czytelnikowi tego rodzaju artykuły przysporzą niewątpliwie wiele chwil szczerego humoru, ale jednocześnie — wystawiają one Red. „Kurjera“ smutne świadectwo, społecznie zaś są szkodliwe.

„F o r m a“. Nr. 4. rzadko ukazującego się ilustrowanego czasopisma Zw. Zaw. Polsk. Art. Plastyków w Łodzi, zawiera artykuły: W. Strzemińskiego — „Matejko“, St. Wegnera — „Realizm i realizm“, K. Kobro — „Funkcjonalizm“, M. Gurewicza — „O grafice“ i in. Zwraca uwagę czołowy art. Strzemińskiego, rzucający nowe światło na malarstwo Matejki, o którym dotychczas „belfry od historji i polonistyki powtarzają to wszystko, co niegdyś, w dniach chwały pisano“, a „malarze milcząco upierają się przy opinjach zwalczających Matejkę“. Strzemiński widzi w Matejce prekursora „założeń malarstwa futurystycznego“ i twierdzi, że gdyby zdobycze Matejki „były kontynuowane i rozwinięte przez uczniów ze szkoły krakowskiej — już na początku wieku XX — innem byłoby oblicze sztuki polskiej“.

„P o p r o s t u“. Wileńskie czasopismo „Poprostu“ w numerze 12 zamieściło notatkę zatytułowaną „Casus Łobodowski“. Notatka jest streszczeniem listu pewnego p. Świątka z Łodzi, który stwierdza, że „casus Łobodowski“ nie jest wypadkiem odosobnionym i wskazuje na Piechala i Timofiejewa. W zakończeniu listu p. Świątek proponuje otworzyć „jaknajszerszą dyskusję“, w celu rozstrzygnięcia, czy pisarze opowiadający się przeciw faszyzmowi mogą występować w pismach, w których współpracują jednocześnie ludzie w rodzaju p. Łobodowskiego.

„N o w a W i e ś“ — Miesięcznik, organ literatów ludowych w Polsce. Nr. 8 (20) otwiera obszerny artykuł Marjana Czuchnowskiego, który nawołuje do „scalenia wszystkich robotniczych i chłopskich pism we wielkim *ludowym froncie prasowym*“. Na uwagę zasługują wydrukowane w numerze prace z ogłoszonego przed dwoma miesiącami konkursu N. W. na reportaż, nowelę i korespondencję. Bezpośrednie w charakterze lecz niepozbawione ekspresji utwory

autorów, z których niektórzy — jeśli chodzi o wykształcenie — nie ukończyli szkoły powszechnej (!), świadczą przedewszystkiem o wzbierającej reakcji mas chłopskich i robotniczych przeciw ustrojowi kapitalistycznemu i faszyzmowi.

„Nowe Czasy". Nr. 1 lwowskiego czasopisma zawiera m. in. artykuł Karola Kuryluka, omawiający twórczość Zofji Nałkowskiej, tegorocznej laureatki literackiej nagrody państwowej. W nr. 2 wspomnienie Ostapa Ortwina o zmarłym profesorze i pisarzu — Władysławie Kozickim. W nr. 3 zwraca uwagę czołowy artykuł J. Rudnickiej — „Nerwy przyszłej wojny". Autorka dowodzi, że nerwami ruchu „przyszłej wojny" będą (budujące się obecnie w Niemczech) betonowe autostrady dla zmotoryzowanych armij.

Sahib Rudyard Kipling. — Pod tym tytułem ukazał się w 637 nr. „Wiadomości Literackich" artykuł St. Helsztyńskiego. O autorze niezapomnianej „Księgi dżungli" i „Kima" pisze również A. Mikułowski w 6 (60) nr. „Prosto z mostu".

g.

O ŚCISŁOŚĆ W SĄDACH KRYTYCZNYCH

W nr. 5 „Wiadomości Literackich" z dnia 2 lutego r. b., w recenzji z tomu poezji Grzegorza Timofiejewa p. t. „Inny horyzont", K. W. Zawodziński zauważa między innemi: „Trudno wyliczać tych wszystkich twórców, którzy zostawili ślad w jego niezbyt dużej książce, od Norwida do Majakowskiego, od Staffa do bezimiennych składaczy „czastuszek" rosyjskich („Miłość uliczna" zwierciedląca przypuszczalnie ulicę polską, łódzką, operuje takiemi wierszami: „chodził do mnie po wianeczek mój mileńki kochaneczek"). A więc dwuwiersz ten, zdaniem p. Zawodzińskiego, zdradza ślad czastuszki rosyjskiej; odkrycie to ma potwierdzać trafność krytyka w wynajdywaniu u Timofiejewa wpływów — od Norwida i Staffa do muzy rosyjskiej.

Niestety, gdyby p. Zawodziński miał tyleż kompetencji i szczerego wyczucia, co niefrasobliwości w wydawaniu krytycznych osądów — poznałby bez większego trudu, że wspomniany dwuwiersz powstał pod auspicjami polskiej pieśni ludowej „Prosto mego okieneczka wyrosła mi jabłoneczka" (Kolberg, Poznańskie, IV, str. 145). Zestawiamy odnośne fragmenty.

I. FRAGMENT PIEŚNI LUDOWEJ

Chodził do mnie po wianeczek
Jak nieprawy kochaneczek.
Rozgniewał się, żem wierzyła,
Żem dzieciątko mu powiła.
Chodziliście wszyscy za mną,
Jakem była prawą panną.
Itd.

II. FRAGMENT WIERSZA TIMOFIEJEWA

Chodził do mnie po wianeczek
Mój mileńki kochaneczek.
Szeptał czule do wieczora,
Aż z tych szeptów byłam chora.
Noc syczała — uwiedziona,
A on wołał — żona — żona...
Itd.

Powyższe zestawienie dostatecznie wyjaśnia kwestję „wpływu" na Timofiejewa czastuszki rosyjskiej, jak również wpływu wogóle. Jednocześnie mocno podaje w wątpliwość rzeczowość sądów p. Zawodzińskiego.

Nalepiać etykietę tam, gdzie rzecz tłumaczy się inaczej — odwaga nielada. Cóż, kiedy w krytyce galopada kawaleryjska nie wystarczy. A właśnie sprawa poruszona jak wiele mówi o poziomie fachowości, kompetencji i o wyczuciu poetyckiem omawianego krytyka!

OŚWIADCZENIE

W numerze 1-szym „Myśli Pracy", dwutygodnika społeczno-literackiego, poświęconego „sprawom kultury łódzkiego świata pracy", przedrukowano dwa moje utwory. Ponieważ w prasie nie przestają pojawiać się notatki, uporczywie łączące moje nazwisko ze wspomnianem pismem, komunikuję wszystkim, którzy sprawie mego rzekomego udziału w „Myśli Pracy" okazali zainteresowanie, że wiersze, zamieszczone w tem piśmie są przedrukami, dokonanemi bez porozumienia z autorem.

Kazimierz Sowiński

●

W związku z wiadomością jaka ukazała się w jednym z ostatnich numerów „Poprostu", jakobym był redaktorem „Myśli Pracy" — oświadczam:

1) Nie byłem i nie jestem redaktorem „Myśli Pracy"; insynuacja taka jest wyssana z palca, bowiem w 1 nr. „Myśli Pracy" jako redaktor wyraźnie figuruje p. Jumrych.

2) Nie będąc redaktorem „Myśli Pracy", w żaden sposób nie mogę odpowiadać za treść powyższego pisma. To chyba jasne, przynajmniej dla ludzi dobrej woli.

3) Wiersz swój i artykuł dałem do 1 nr. „Myśli Pracy", nie zapoznawszy się uprzednio z treścią przygotowywanego do druku numeru. Zrobiłem to, wierząc zapewnieniom pp. Michała Hertza i Lucjana Wojnarowskiego (którzy występowali wobec mnie w charakterze właściwych założycieli i redaktorów „Myśli Pracy"), że pismo będzie „masowo-robotnicze" o ideologji lewicowej.

4) Że zaufania mojego nadużyto — to chyba jasne. Stanowisko moje nie pokrywa się i w żaden sposób pokrywać się nie może z „programem" i metodami „Myśli Pracy".

Grzegorz Timofiejew

TREŚĆ NUMERU PIERWSZEGO

M. Piechal: Zmierzch mitów — *W. Strzemiński:* Surogaty sztuki — *M. Jastrun:* * * * — *G. Timofiejew:* * * * — *K. Sowiński:* Włosy Wiktorji Marji — *Cz. Garda:* Pożegnanie — *B. Pawłowicz:* Ku dolinom — Recenzje — Wiadomości — Komentarze.

●

W n-rze następnym — 3 m. in.: *J. Augustyniak:* Życie prywatne i kulturalne robotnika łódzkiego — *Jalu Kurek:* Cicho, Chiny! *(fr. dramatu satyrycz.)* — Poezje *B. Pasternaka, M. Piechala, J. Przybosia* — Reprodukcje obrazów *K. Hillera* i in.

●

Spis książek nadesłanych spowodu braku miejsca odkładamy do n-ru następnego.

REDAKTOR: *Kazimierz Sowiński*
WYDAWCA: *Helena Godlewska*
REDAKCJA I ADMINISTRACJA: *Łódź, Piotrowiczowej 8 m 7*
GODZINY PRZYJĘĆ: *w soboty od 17 do 18*

Odbito w „Drukarni Polskiej" L. Mazurkiewicza i S-ki, Sp. z ogr. odp. w Łodzi, Kilińskiego 93